« Le contrepoison est entre vos mains, camarades »

C.G.T. et cinéma au début du siècle

par Tangui PERRON*

Un peu plus tôt, un peu plus tard, pas forcément en même temps : cela paraît un pur hasard que les naissances « officielles » de la C.G.T. et du cinéma coïncident quasi exactement. La naissance de la confédération pourrait en effet être située en 1894 (congrès de Nantes) ou en 1902 (réunification des syndicats et de la Fédération des Bourses du travail), et celle du cinéma, mais sans doute avec moins de pertinence, se situerait en 1890, 1892 ou 1894 — soit respectivement : les travaux d'Étienne-Jules Marey, ceux d'Émile Reynaud et les découvertes d'Edison. Mais il faut bien des dates pour commémorer les anniversaires. Jean-Luc Godard a raison de dire qu'en fait, l'on fête *l'exploitation* du cinéma, la première séance payante, et non pas l'invention de la caméra, de la pellicule, ou même du spectacle cinématographique.

Cette remarque provocatrice a le mérite d'attirer l'attention sur le contexte économique dans lequel apparut ce qui n'était pas encore considéré comme un « septième art ». Le cinéma est certes une belle découverte technique, contemporaine de l'aviation, des rayons X... et des travaux de Freud (qui sont tous des révolutions de la vision et de la perception humaines (1)), c'est aussi l'expression d'un capitalisme conquérant. Le théoricien hongrois Béla Belazs remarque avec justesse que le cinéma est « le seul art né à l'époque du capitalisme » (2).

28 décembre 1895 : les premières images qui sortent de l'appareil des Frères Lumière sont celles des ouvriers — surtout des *ouvrières* — qui sortent de l'usine Lumière à Lyon. Le premier film montrant une foule ouvrière peut donc être considéré comme le premier film patronal, si ce n'est le premier film publicitaire. On sait que cette scène fut filmée trois fois, que la prise de vues ne pou-

---

* Doctorant en histoire à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

(1) M. SICAR, « Révélations sur le monde, le spectacle, la matière et l'esprit », n° hors série du *Monde*, Le Siècle du Cinéma, janvier 1995.

(2) *Cinéma, théories, lecture*, sous la direction de D. NOGUEZ, Paris, Klincksieck, 1978.

Le Mouvement Social, n° 172, juillet-septembre 1995, © Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières

vait excéder 50 secondes. L'ordre de sortie et les tenues sont impeccables ; l'avancée des ouvriers est frontale, il n'y a pas de « regards caméra ». L'ancienne et rassurante distinction Lumière/Méliès (documentaire/œuvre de fiction) s'obscurcit déjà : il n'y a pas de documentaire sans mise en scène ; il y gît toujours une part de fiction. Les neuf autres sujets de la première séance comportent deux saynètes avec des militaires à l'entraînement, l'arrivée de congressistes en haut-de-forme pour une rencontre photographique à Lyon, le repas de bébé, le fameux arroseur arrosé, une vue du centre de Lyon, un bain à la mer... Le catalogue particulièrement fourni (plus de 2 000 séquences) des frères et des opérateurs Lumière confirme cette impression. A part de nombreuses vues comiques et folkloriques sont privilégiés le pouvoir politique, l'armée, l'économie et, secondairement, la famille : images — malgré 13 scènes de la vie et de la Passion de Jésus — d'une république bourgeoise et laïque. Ces vues expriment une conception du monde ; le discours est similaire en Europe et dans les colonies. En 1896 (alors que la France envahit Madagascar), les frères Lumière envoient des opérateurs sur toute la planète et refusent de vendre, quel qu'en soit le prix, le brevet de leur invention pour en garder le monopole. Si Edison ne peut que difficilement être considéré comme l'inventeur du cinéma, c'est parce qu'ayant peur du piratage — qu'il pratiqua aussi — il inventa un appareil de visionnement individuel, le Kinétoscope, proche de la machine à sous... ou du *game boy*. Aux États-Unis la guerre commerciale entre Edison et les frères Lumière fut terrible. C'est aussi à l'époque de l'invention du cinématographe que l'on constate l'installation des premiers trusts. « Le cinéma possède lui aussi, jusqu'à la caricature parfois, les traits de l'époque inaugurée par son apparition » écrivit Sadoul en 1945 (3).

Les ouvriers sortant des usines Lumière paraissent donc entrer dans la modernité et le capitalisme. Pendant longtemps le chemin de fer en fut le vecteur et le symbole. (Une célèbre affiche de la C.G.T., mais cette fois-ci pour opposer capital et progrès, représente le premier sous les traits d'un roi fainéant avachi dans un char à bœufs et le second sous la forme d'une locomotive. L'affiche, datant des années 1920, était pourtant éditée par la fédération du bâtiment). Évoquer le chemin de fer fait aussitôt songer à une des séquences les plus célèbres des frères Lumière : « L'Arrivée du train en gare de la Ciotat. » Le critique et réalisateur André S. Labarthe, dans un texte savoureux, a bien mis en corrélation triomphe du chemin de fer, développement du capitalisme, apparition du cinéma et essor du prolétariat : « Mais pour que ce petit train, à vapeur, arrive devant la caméra des frères Lumière, il a fallu [...], d'abord, que la machine à vapeur fût inventée. Et pour que cette machine pût avancer, il a fallu l'alimenter. En charbon [...]. Il a fallu l'extraire, ce charbon. Il a fallu creuser des mines, étayer des galeries, faire sauter à la dynamite des parois de minerais — qu'il a fallu char-

(3) G. SADOUL, « Les ennemis du cinéma », *Cinéma d'aujourd'hui*, Genève, Traits, 1945. Charles Pathé jeta les bases du premier trust du cinéma dès 1896 ; en 1907 l'entreprise compte 18 sociétés satellites et des dizaines d'agences. Outre-Rhin, en 1917, « la grosse banque, l'industrie lourde, Krupp, l'I.G. Farben fondèrent la U.F.A. sous l'impulsion de l'état-major et du gouvernement allemand » (G. SADOUL, *ibid.*).

ger sur des chariots, qui, eux-mêmes, devaient être traînés par des hommes, et des animaux... » (4). Ainsi vit le jour, selon André S. Labarthe, « le cinéma à vapeur ».

1895 voit donc, après plusieurs années de crise, le développement spectaculaire du capitalisme et celui, corollaire, du prolétariat d'industrie, ainsi que l'ébauche de sa forme moderne d'organisation, le syndicalisme confédéré. Finissons par un dernier événement symbolique d'une année si riche : celle-ci débute juste après le spectacle de la dégradation publique du capitaine Dreyfus, qui marque le commencement de « l'Affaire ». Méliès, dreyfusard, suivi par Pathé, y consacra onze courtes bandes, autant d'actualités reconstituées dans les studios de Montreuil (5). Par la suite, l'état-major de l'armée, *via* les commissions de censure, veilla à ce que son « honneur » ne fût pas entaché dans toute production cinématographique évoquant l'Affaire Dreyfus. Le XX^e^ siècle était décidément bien amorcé : ère des masses et de la production de masse, ère de « l'engagement » et de la manipulation.

Quels ont été les rapports directs entre la C.G.T. et le cinéma lors de leur jeunesse commune ? Faute d'une étude globale ainsi que de travaux monographiques qu'il faudrait comparer, on ne peut ici se borner qu'à quelques remarques et hypothèses. Cet article se limitera à n'être qu'une trame et un appel, un appel pour qu'histoire du cinéma et histoire sociale se croisent enfin. De sa naissance à la première scission de la confédération, l'histoire de la C.G.T. et du cinéma pourrait se résumer en trois périodes inégales : désintérêt (1895-1910), frémissement à partir de 1910, puis sérieuse prise en compte, dans les marges, par des minorités agissantes (1913-1914), rejet moralisateur à partir de la Première Guerre mondiale.

La réception du cinéma par les syndicalistes

Du congrès de Limoges, où naquit publiquement la C.G.T. — et cela le remet peut-être à sa juste place —, n'existe aucune photo et, bien sûr, aucun film. Pour la première période, dans le peu de textes de la C.G.T. consacrés aux questions artistiques nous n'avons relevé aucune allusion au cinéma. Il est vrai que c'est surtout à partir des années 1920 qu'il fut considéré comme un art. La jeune C.G.T. n'a pas non plus manifesté d'intérêt pour l'industrie cinématographique. Le syndicalisme ne s'y est réellement implanté que dans les années 1930. Plusieurs facteurs s'y étaient opposés jusque-là : durée éphémère de nombreuses entreprises cinématographiques, morcellement et corporatisme de la profession, paternalisme du patronat, forte main-d'œuvre féminine ayant moins

---

(4) Discours prononcé à la Fête de *l'Humanité*, septembre 1993.

(5) J. MALTHETE, *Les Actualités reconstituées de Georges Méliès*, Archives n° 21, Institut Jean Vigo-Cinémathèque de Toulouse, mars 1989.

d'expérience et de droits syndicaux, intérêt de la C.G.T. pour des métiers et des branches d'industrie plus anciens (6). Un des dirigeants de la C.G.T. de l'avant 1914, Paul Delesalle, affirma par contre à plusieurs reprises, et particulièrement lors des anniversaires de la naissance officielle du cinéma, qu'il avait été le premier ouvrier à avoir fabriqué l'appareil des frères Lumière. En 1924, dans *Le Petit Parisien* et *l'Humanité* et, plus longuement et plus précisément, dans une interview à *La Vie Ouvrière* en 1935 (7), il déclara avoir ajusté, réglé et monté « l'appareil chronophotographique des Frères Lumière de Lyon » le 1er juillet 1895 aux ateliers Doignon, à Paris. La précision de ses souvenirs s'appuyait sur son carnet de travail, qu'il conserva longtemps (mais qui est hélas manquant au fonds Paul Delesalle de l'Institut français d'histoire sociale). L'ancien dirigeant cégétiste ajoutait, amer, qu'il n'avait pas été invité à la première projection du Grand Café. Nous ne pouvons être sûrs aujourd'hui de l'exacte vérité de ce témoignage. Selon Laurent Mannoni, historien du cinéma (8), Paul Delesalle n'a pu construire le premier appareil des frères Lumière, dont le modèle fut conçu à Lyon début 1895 et fabriqué en série, en octobre, par Carpentier. Il aurait plutôt fabriqué l'appareil Doignon, en 1896.

Au-delà de cette anecdote plaisante, apocryphe ou véritable, pour l'instant invérifiable, la défiance de la C.G.T. vis-à-vis du cinéma semble avoir été prégnante durant de nombreuses années, en particulier à partir de 1914. Il y avait d'une part les pratiques culturelles « nobles » — littérature, théâtre et chorale — et d'autre part les pratiques « ignobles », le cinéma et le bistrot, souvent confondus. Jean-Louis Robert (9) a ainsi mis en exergue de nombreux exemples concordants, pour une période allant de la guerre de 1914 à 1921. Il cite G. Pioch lors d'une conférence éducative le 16 mai 1919, qui déclare, à propos de la journée des 8 heures : « Si les loisirs devaient être occupés par le cabaret ou par les spectacles démoralisants du cinéma, il aurait mieux valu que la loi ne fût jamais votée » (10). Un article publié le 15 septembre 1921 dans *Le travailleur des P.T.T.*

---

(6) B. NICOLAS, « Logique d'entreprise ou logique de métier ? Pratiques syndicales des ouvriers du cinéma », Séminaire *Histoire économique du cinéma français*, année 1992-1993, dirigé par Christian Delage, Collège de Polytechnique/Centre national de la cinématographie.

(7) *La V.O.*, 6 décembre 1935. Voir aussi J. MAITRON, *Paul Delesalle. Un anarchiste de la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1985.

(8) Lettre de L. Mannoni à E. Toulet, 30 novembre 1994. Dans *Propos de Georges Sorel* (recueillis par J. VARIOT), Paris, Gallimard, 1935, une note de P. Delesalle expose cependant, dans les mêmes termes, les arguments plus haut cités, p. 266-267.

(9) J.-L. ROBERT, *Ouvriers et mouvement ouvrier parisiens pendant la Grande Guerre et l'immédiat après-guerre*, thèse de doctorat d'État, université Paris I, 1989.

(10) Ce point de vue semble extrême au sein de la C.G.T. Vers 1910, la confédération édita une affiche intitulée « Réduisons les heures de travail » composée de deux vignettes. On voyait dans la première — « les longues journées » — un ouvrier en guenilles et au nez rouge ouvrir la porte d'un bouge sordide — sourire gras d'un patron rubicond. L'ouvrier regardait méchamment sa fille pauvrement vêtue, agrippée à sa veste, lui montrer sa femme et ses deux autres enfants dont un en bas âge. Dans la deuxième vignette — « les courtes journées » — le prolétaire, rentré au foyer, soulevait de terre son unique enfant — accent néomalthusien ? — alors que son épouse habillée en bourgeoise posait une soupière fumante sur une nappe blanche. *La Bataille syndicaliste* dépassait de la poche du bon père et du bon époux. Sur de nombreux aspects cette affiche rappelle le film produit par Pathé en 1902, *Les Victimes de l'alcoolisme*.

incite ainsi à « ne pas aller s'abrutir dans une salle irrespirable de cinéma ou au bistrot. Deux lieux de plaisirs pour quelques désœuvrés ou imbéciles » (11).

De nombreux exemples, illustrant l'ignorance ou le rejet du cinéma par la C.G.T., peuvent appuyer ces citations. Ainsi, quand Marcel Martinet publie en 1935 dans *Culture prolétarienne* (12) un recueil d'articles écrits entre 1918 et 1923, il ne fait qu'une fois allusion au cinéma, et ce sous la forme d'une simple métaphore utilisant l'image de Charlot « à la fin du *Pèlerin*, un pied de chaque côté de la frontière », pour situer « beaucoup de jeunes intellectuels qui semblent cheminer entre le prolétariat et une maçonnique intelligentsia française ». Dans l'appendice de son livre, Marcel Martinet cite deux lettres parues dans *La V.O.* La première, publiée le 5 août 1921, se propose de prolonger l'esprit du « Sou du Soldat », en incitant les Unions locales et départementales de la C.G.T. à accueillir les soldats permissionnaires pour qu'ils puissent consulter la presse syndicale, recevoir des cours d'éducation politique et assister à des réunions « artistiques, de musique, de poésie, de chant ou de danse, précédées d'une causerie ». Le correspondant de *La V.O.* poursuit en affirmant que les distractions que le soldat trouverait là « le préserveraient peut-être des beuglants, des cinémas, du bistro et des bordels. L'éducation qu'il y recevrait le sauverait peut-être de l'abrutissement de la caserne ».

Le 9 février 1921, *Le Peuple* publie un article scandalisé dont le titre résume fort bien le propos : « Pendant que les familles nombreuses ne trouvent plus à se loger on construit des cinémas à l'angle des boulevards Barbès et Magenta... ».

La défiance vis-à-vis du cinéma au sein du mouvement ouvrier, à partir et juste après la Première Guerre mondiale, semble générale. Jean-Louis Robert a montré que vers 1918 la C.G.T. rejette le cinéma tant à cause de la concurrence qu'il crée, selon la confédération, vis-à-vis des réunions syndicales qu'à cause de son contenu — le cinéma est un « bourrage de crâne » —, alors que le Parti socialiste le repousse sur des bases plus moralisatrices.

Coincées entre l'indifférence et la défiance, à côté et en amont de ces discours globaux, on peut toutefois relever des positions différentes, opposant cette fois cinéma et bistro, et assignant au premier un très utile rôle d'éducation, de propagande et même de saine distraction. Ce point de vue radicalement différent s'ébauche dès l'avant-guerre — et à ce titre l'année 1913 est particulièrement importante — et paraît être emporté par le conflit. En août 1913, *La V.O.* publie une lettre de Théophile Sauvage, représentant de la coopérative de Monthermé (Ardennes), qui mérite d'être longuement citée :

> Déjà de nombreux camarades ont vu dans l'exploitation du cinéma par les travailleurs eux-mêmes des possibilités d'arracher momentanément la classe ouvrière au bistro, de donner à bon marché quelques heures de plaisants loisirs aux familles et de procurer quelques bénéfices toujours utiles pour continuer le rude combat que

(11) J.-L. ROBERT, *Ouvriers...*, *op. cit.*, t. I, p. 210.

(12) M. MARTINET, *La culture prolétarienne*, Paris, Librairie du travail, 1935, reprint François Maspero, 1976. M. Martinet participa pourtant à la fondation du Cinéma du Peuple.

soutient quotidiennement le prolétariat [...]. Certes, les avantages pécuniaires sont encourageants ; ce qui l'est plus encore, ce sont les résultats moraux : l'alcoolisme est en baisse à Monthermé depuis six mois, les foyers ouvriers sont moins désertés [...]. Les films choisis sont souvent, pour ne pas dire toujours, de parfaite éducation et de vulgarisation morale. En un mot, l'œuvre mérite que l'attention des militants s'y arrête ; elle mérite d'être imitée.

Théophile Sauvage est décrit comme « un militant ardennais de premier plan », qui fit édifier en 1911 le bâtiment de la Bourse du Travail de Monthermé. En 1912, il acheta un appareil de cinéma à la firme Pathé, « achat couvert par des bons de 20 F placés auprès des militants » (13). Sa lettre, enthousiaste et optimiste, est profondément empreinte du rugueux combat qu'une partie de la C.G.T. (surtout les anarchistes) mena contre l'alcoolisme — combat que dut raviver l'affaire Jules Durand. Alcool et cinéma, certes pour être ici opposés, sont une fois de plus associés (14). Malgré son énergique volonté d'être imité, Sauvage reste cependant flou sur la programmation, il y parle de films « choisis » et non de films *produits* par le mouvement ouvrier. *Le Socialiste Ardennais* et les archives de la Bourse du Travail de Monthermé nous donnent quelques indications sur les programmations et les séances (15). A part quelques vues comiques et des documentaires étaient montrés des drames sociaux souvent moralisateurs, des adaptations de Zola comme le *Germinal* (1913) de Capellani, des dénonciations de l'alcoolisme comme *Victimes de l'alcool* (1911). Des bandes propres au mouvement ouvrier étaient aussi projetées : des vues « d'un bagne capitaliste », « d'un paradis bourgeois » (Nice), d'une manifestation pacifiste à Treptov et un film intitulé *Les horreurs de la guerre*. Peut-être faut-il y ajouter, si ce n'est le même film, *Pourquoi la guerre ?* (16). Nous ignorons actuellement tout de ces bandes, on peut seulement y deviner, vu ces titres explicites, des thèmes chers à la C.G.T. de 1910 et à une partie de la gauche : le pacifisme et une position de classe sans nuance, stigmatisant la bourgeoisie. On peut toutefois en savoir plus sur ces séances qui ne se résumaient pas à de simples projections. *Le Socialiste Ardennais* a ainsi relaté la tournée cinématographique effectuée du 5 au 13 juin dans les Ardennes (17). Les thèmes évoqués par les films et les allocutions lors de soirées particulièrement copieuses étaient autant de manifestes : antialcoolisme, néo-malthusianisme, pacifisme, antimilitarisme, anticapitalisme, pan-syndicalisme. Les

---

(13) H. MANCEAU, « Théophile Sauvage », in J. MAITRON (dir.), *Dictionnaire Biographique du Mouvement Ouvrier Français*, t. 15, Paris, Éditions Ouvrières, 1977, p. 140-141.

(14) Sauvage, soucieux de souligner les profits qu'une telle opération pouvait apporter, publia à la fin de la lettre les bénéfices des séances cinématographiques... et ceux de la buvette annexée au cinéma. Il est vrai qu'on n'y vendait que de la bière et du vin, non considérés à l'époque comme de l'alcool.

(15) Voir F. RONSIN, *La grève des ventres*, Paris, Aubier, 1980, p. 96 et 97, et D. BIGORGNE, « Le cinéma social au début du XXe siècle : l'exemple des Ardennes ouvrières », *Cahiers d'Histoire de l'Institut de Recherches Marxistes*, septembre 1995 (article non lu au moment où nous écrivons ces lignes).

(16) Nous ne savons pas si ces deux titres ont un rapport avec le film pacifiste d'Alfred Machin, *Maudite soit la guerre*. *Maudite soit la guerre* eut le tort de déplaire à la firme Pathé, qui retarda sa diffusion jusqu'en juin 1914.

(17) F. RONSIN, *La grève..., op. cit.*.

séances étaient de « véritables fêtes révolutionnaires » (F. Ronsin). La parole, la musique, les chants — *l'Internationale* — venaient compenser le silence des images ; le tout, ludique, avait un rôle d'éducation et d'« agit-prop' ». Certaines municipalités interdirent d'ailleurs ces séances.

Une brochure publiée en 1930, *Résister*, en reproduisant le contenu d'un programme de 1913, donne un aperçu supplémentaire de certaines de ces réunions cinématographiques (18). A la Bourse du travail de Brest, après une allocution sur les « trois fléaux » que formaient l'alcoolisme, la famille nombreuse et la loi des trois ans, furent en effet projetés *Little Moritz fait du sport, Saida bouleverse la force armée* (« vue hilarante »), un documentaire et enfin, le grand film, *L'assommoir* (datant de 1909). Point de production ouvrière ici mais un même esprit, un même prosélytisme cher aux libertaires. Les thèmes les plus développés sont l'antimilitarisme, le néo-malthusianisme et surtout l'antialcoolisme. Le contexte s'y prêtait : durant l'hiver 1910-1911 et en 1911 furent respectivement créées la Fédération des groupes ouvriers néo-malthusiens et la Fédération ouvrière antialcoolique où militèrent de nombreux anarchistes (19). Ces fédérations étaient issues de la scission du mouvement néo-malthusien (Ligue de la regénération humaine puis Ligue néo-malthusienne de France) et de la Ligue nationale contre l'alcoolisme, exogènes au mouvement ouvrier. La (petite) Fédération ouvrière antialcoolique hérita des pratiques et, en partie, du moralisme de la Ligue nationale. Une des toutes premières formes de militantisme par le cinéma fut en effet ébauchée à l'occasion des campagnes contre l'alcool qui tentèrent des missions en terres ouvrières (20). En 1910 fut créé l'Avenir cinématographique — l'on ne sait pour l'instant s'il s'agit d'une brochure ou d'une association — qui aurait été tourné vers les Bourses du travail et en 1911, le Cinéma Social, émanation de l'Union des Syndicats de la Seine, sans doute organisateur des séances précitées. Autant de recherches à venir, autant d'expériences en tout cas qu'une partie du mouvement ouvrier sut utiliser quelques mois après ces débuts prometteurs. Ajoutons qu'à la même époque, en 1912, des syndicats allemands produisirent *La grève des mineurs ou la lutte pour la victoire* en vue de soutenir une grève des mineurs en Saxe. A la veille de la Première Guerre mondiale, en France et en Allemagne, une partie du mouvement syndical se sensibilisait à cette forme nouvelle de propagande qui fut largement utilisée, mais dans un esprit belliciste, lors de la guerre de 14.

---

(18) Cité par R. BORDE et C. PERRIN, *Les Offices du Cinéma éducateur et la survivance du muet, 1925-1940*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 12.

(19) Voir F. RONSIN, *La grève..., op. cit.*, et D. NOURISSON, *Alcoolisme et antialcoolisme en France sous la Troisième République : l'exemple de la Seine Inférieure*, Paris, La Documentation Française, 1989.

(20) T. LEFEBVRE, *Les victimes de l'alcoolisme (Pathé 1902)*, Archives n° 50, Institut Jean Vigo-Cinémathèque de Toulouse, mai 1992. Ce titre fut le premier d'une série antialcoolique. Suivirent : *L'alcoolisme engendre la tuberculose* (1907), *L'assommoir* (1909) et *Les victimes de l'alcool* (1911).

T. PERRON

Le Cinéma du Peuple

En France, le lancement véritablement organisé d'une production *par* et *pour* le mouvement ouvrier eut lieu exactement le 28 octobre 1913, avec la création du « Cinéma du Peuple ». Signalé par Sadoul dans son *Histoire du Cinéma mondial* et connu par quelques cinéphiles, il n'avait pas été jusqu'ici étudié. Outre celle-ci, des recherches, toutes complémentaires, sont actuellement menées au sein de la Cinémathèque Française et par un membre des Amis de la Commune ; une étude monographique, plus haut citée, a été également réalisée sur le Cinéma Social dans les Ardennes (21). Les sources sont d'origines diverses mais les archives papier dominent largement. La presse — *Le Libertaire, La Guerre Sociale, La Bataille syndicaliste, L'Humanité* et *Les Temps nouveaux* — est de loin la matière la plus riche, même si parfois des communiqués ou des articles sont identiques d'un journal à l'autre (entre *La Guerre Sociale* et *Le Libertaire* par exemple). Quelques circulaires et lettres du fonds André Lebey provenant des archives de l'O.U.R.S., les brefs souvenirs d'un réalisateur éclairent aussi d'un jour nouveau l'entreprise. Les archives film que l'on croyait jusqu'ici inexistantes ont révélé une belle surprise : la découverte, au sein de la Cinémathèque Française, d'une copie complète d'un film du Cinéma du Peuple (sans toutefois les cartons) et l'exhumation d'une autre copie, celle-ci incomplète.

Le siège social du Cinéma du Peuple, « société à personnel et capital variable », se situait à la Maison des Syndiqués du 17e arrondissement, rue Pouchet. Le capital en était de 20 000 F, divisé en 800 parts sociales de 25 F (chaque coopérateur pouvait au maximum prendre 15 parts sans prétendre à plus d'une voix). Les articles fondamentaux des statuts de la société — édités à l'« imprimerie communiste L'Espérance » par des ouvriers du Syndicat du Livre — définissent avec netteté les buts de l'association où les membres sont admis « sans distinction de sexe ou de nationalité ». Si la société « s'interdit action et propagande électorale », elle « s'efforcera par ses films d'élever l'intellectualité du peuple en lui présentant des vues contre la guerre, contre l'alcool et contre toutes les iniquités sociales » ; son but est de rester « constamment en communion d'idées avec les groupements divers du Prolétariat qui sont basés sur la lutte des classes, et qui ont pour but la suppression du salariat par une transformation sociale économique » (article 4). Les bénéfices éventuels sont répartis à 50 % aux fonds collectifs, 20 % « aux organisations en lutte contre le patronat et aux victimes de la répression », 30 % aux sociétaires. Au dos des articles fondamentaux, la circulaire lance un vigoureux appel :

---

(21) Pour la Cinémathèque Française : Nicolas Offenstadt (que je remercie chaleureusement pour toutes les précieuses informations qu'il m'a apportées) et Laurent Mannoni qui a consacré un article sur le Cinéma du Peuple, « 28 octobre 1913 : création de la société "Le Cinéma du Peuple" », n° hors série de *1895, L'année 1913*, octobre 1993. Pour les Amis de la Commune : A. CERF, « Le Cinéma du Peuple » (article non publié à ce jour).

> Au poison distillé savamment dans le cerveau du peuple, il faut immédiatement opposer le contrepoison !... Le contrepoison est entre vos mains, camarades, sachez vous en servir. Les Bourses du Travail, les Coopératives, les groupes d'études, les syndicats, d'autres groupements encore, doivent devenir nos clients.

Le contenu des statuts et de l'appel cité ainsi que l'identité des membres de la direction de la coopérative — et celle des premiers souscripteurs — permettent de cerner la nature politique de l'entreprise. La dominante est nettement libertaire. Il existait toutefois à l'époque de nombreuses passerelles entre anarchistes, socialistes et syndicalistes révolutionnaires. De plus la coopérative ne cessa de marteler sa volonté d'« œcuménisme » :

« [Le] conseil est composé de militants éprouvés des organisations ouvrières et des intellectuels amis. Pas de sectarisme ! Il y a dans notre société des socialistes, des libertaires, des syndicalistes qui veulent faire œuvre utile. Cela leur suffit. » (Communiqué à la presse ouvrière, 8 novembre 1913.)

Pareillement, la séance cinématographique à la Bourse du travail de Brest en 1913 s'adressa aux « syndicalistes, aux socialistes et aux coopérateurs ».

A majorité libertaire, le Cinéma du Peuple est animé par une part importante d'artistes et d'intellectuels (surtout des journalistes) se rattachant en partie au mouvement ouvrier. La coopérative compte treize membres fondateurs et l'on relève parmi eux deux grandes figures de la propagande anarchiste, Sébastien Faure et Jean Grave, respectivement fondateur du *Libertaire* et administrateur des *Temps Nouveaux*. Ces deux journaux fournirent encore deux autres militants à la coopérative : André Girard (collaborateur au *Libertaire*) et Pierre Martin (rédacteur aux *Temps Nouveaux*). Parmi les autres propagandistes qui créèrent la coopérative on relève une militante anarchiste éprouvée, Jane Morand ; un brillant mathématicien, anarchiste et ancien député, Charles-Ange Laisant ; un avocat socialiste, Louis Oustry ; deux syndicalistes révolutionnaires, Jean-Louis Thuillier, secrétaire du syndicat du bâtiment et de l'Union des syndicats de la Seine, et Eugène Morel, cheminot révoqué de 1910, gérant de *la Bataille Syndicaliste* ; une figure symbolique de l'antimilitarisme, Émile Rousset et, enfin, le journaliste et écrivain Marcel Martinet. Nous n'avons pu identifier précisément un nommé Lemaître ni Henriette Tilly (celle-ci devait se situer dans l'entourage des syndicalistes révolutionnaires qui refusèrent la guerre (22)). La direction du Cinéma du Peuple relève aussi de cet éclectisme d'une « gauche » libertaire et révolutionnaire. Yves-Marie Bidament, militant syndicaliste des chemins de fer, révoqué et incarcéré en 1910, réintégré comme chef de bureau en 1912, en est le secrétaire, et Chevalier, socialiste et ancien communard, le secrétaire adjoint. La fonction d'administrateur technique est occupée par Robert Guérard, célèbre chansonnier révolutionnaire, et celle d'administrateur adjoint par Gustave Cauvin, dont il faut

---

(22) *Syndicalisme révolutionnaire et communisme, les archives de Pierre Monatte*, présentées par J. MAITRON et C. CHAMBELLAND, Paris, François Maspero, 1968, p. 76 et 153.

souligner l'activisme à la fois prolifique et de longue durée (23). Ce syndicaliste, coiffeur de métier, militant antialcoolique et néo-malthusien, sillonna la France pour des conférences et des projections avant même la création du Cinéma du Peuple. En plus d'être administrateur adjoint et membre de la commission des fêtes de la coopérative (24), il fut secrétaire de la Fédération ouvrière antialcoolique et rédacteur à *Rénovation*, journal d'obédience néomalthusienne. L'appareil de projection fut pour lui un bâton de pèlerin. Il en avait découvert la force lors d'une conférence antialcoolique à la Bourse du Travail de Paris, en 1910. Après la Première Guerre mondiale, à partir de Lyon, s'il s'agit du même Gustave Cauvin — ce que nous croyons —, il investit sa fantastique énergie dans le combat laïque aux côtés des francs-maçons, des socialistes et des radicaux de gauche. Il participa en effet activement à la création en 1921 et à la direction de l'Office Régional du Cinéma Éducateur de Lyon, entre autres soutenu par Édouard Herriot. Auteur de nombreuses brochures valorisant l'importance du cinéma, Gustave Cauvin continua son combat après la Seconde Guerre mondiale et à la Résistance jusqu'à sa mort en 1951, cette fois au sein du Parti communiste.

L'étude de la presse permet de préciser encore le spectre politique du Cinéma du Peuple. Si *La Guerre sociale* (25) soutint avec chaleur l'initiative, *L'Humanité* la salua mais émit une réserve : « Nous ne pouvons donc leur donner notre adhésion, nous serions exposés à les voir prêcher, quelque jour, l'abstention et publier des films antivotards » (26).

L'auteur de l'article, Léon Rosenthal, rappela par contre l'utilisation du cinématographe par « notre ami Dormoy [...] lors de sa belle campagne municipale ». Il incita aussi les socialistes à fonder leur propre cinéma, tout en leur conseillant de se servir du catalogue du Cinéma du Peuple (26bis). Cela n'empêche pas non plus *L'Humanité* d'annoncer au moins une de ses séances.

Le fonds André Lebey nous apprend aussi que cette entreprise est à la fois libertaire et syndicaliste *et* — ce qui n'est nullement antinomique — franc-maçonne (27). Une lettre interne à la franc-maçonnerie lance ainsi cet appel :

---

(23) Voir le chaleureux portrait de Gustave Cauvin que R. BORDE et C. PERRIN, *Les Offices...*, *op. cit.*, ont dressé p. 11 à 14. Ce portrait nous incite à croire que les deux Gustave Cauvin figurant dans le *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*, *op. cit.*, t. 21, 1984, p. 320-321, sont une seule et même personne. Voir aussi P. ARIÈS, « Le cinéma éducateur dans les années trente ou la laïcité au service du cinéma », *1895*, n° 14, 1993.

(24) Outre Cauvin la commission des fêtes comprenait : Guérard, Laisant, Bidament, Benoist — anarchiste, administrateur des *Temps Nouveaux* — et Montéhus, célèbre chansonnier antimilitariste (cocardier pendant la Grande Guerre).

(25) « Le Cinéma du Peuple », *La Guerre Sociale*, du 15 au 21 octobre 1913.

(26) L. ROSENTHAL, « Art, Socialisme et Cinéma », *L'Humanité*, 21 octobre 1913.

(26bis) Au moins dès 1906 des socialistes avaient utilisé des films dans des réunions et à partir de 1908 des initiatives en vue d'un « cinéma socialiste » avaient mûri, dont celle de Pierre Dormoy. Cf. G. CANDAR et C. PROCHASSON, « Le socialisme à la conquête des terroirs », *Le Mouvement Social*, juillet-septembre 1992, p. 52.

(27) Je remercie Frédéric Cépède, de l'O.U.R.S., pour avoir attiré mon attention sur ces documents (ainsi que Rolande Trempé qui m'a communiqué la lettre du « Groupe artistique syndical » de Montceau-

Au moment précis où toutes les forces de la réaction : Militarisme, Cléricalisme, Monarchisme, sont au pouvoir et tolèrent l'arbitraire [...], un Cinéma du Peuple [...] vient de se créer pour lutter le plus vigoureusement possible contre les assaillants de la IIIe République [...]. Ses fils combattront : le Cléricalisme, l'Alcoolisme, le Chauvinisme, trio perfide et menaçant. Ce sera la revanche sur les films bibliques d'une importante exploitation connue. Une revanche aussi sur les menées nettement réactionnaires de deux ou trois grands Établissements Cinématographiques de Paris (28).

L'auteur de l'appel, Raphaël Clamour, également directeur artistique du Cinéma du Peuple, conclut en invitant les francs-maçons à « cette œuvre d'affranchissement et d'émancipation ». Il précise aussi que plusieurs d'entre eux participent déjà à cette initiative, dont Sébastien Faure. Ajoutons qu'au moins un autre fondateur de la coopérative, Charles-Ange Laisant, était également franc-maçon.

Dans l'appel précité, on peut relever une attaque frontale du catholicisme et — ce qui le distingue des appels publics du Cinéma du Peuple — une défense de la IIIe République. Par cette « intelligentsia maçonnique » (Marcel Martinet), le Cinéma du Peuple s'inscrit bien dans cette politisation de l'art décrite par Christophe Prochasson ; politisation faisant suite à partir de 1913 à une esthétisation de la politique (29).

Toutefois, au-delà de ce cadre culturel, par les références à la lutte des classes et à l'abolition du salariat, au pacifisme et à l'antimilitarisme, nous nous situons également — parfois non sans confusion — dans une stratégie de rupture, révolutionnaire, qui détermina le devenir de la Coopérative.

Le dépouillement de la presse nous révèle que dans un laps de temps très court, d'octobre 1913 à mai 1914, le Cinéma du Peuple réussit à produire plusieurs films qui semblent bien répondre à l'esprit de la Coopérative :

— *Les Misères de l'aiguille.*
— *Les obsèques du citoyen Francis de Pressensé.*
— *Victime des exploiteurs.*
— *L'Hiver ! Plaisirs des riches ! Souffrances des pauvres !*
— *La Commune ! Du 18 mars au 28 mars 1871.*
— *Le Vieux docker.*

---

les-Mines, plus loin citée). André Lebey (1877-1938) fut poète et historien, militant de la coopérative et du socialisme. Il entra dans la franc-maçonnerie en 1906 et adhéra à la S.F.I.O. en 1908. Il fut député de la Seine et Oise de 1914 à 1919. J. RAYMOND, « André Lebey », in J. MAITRON (dir.), *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*, t. 13, *op. cit.*, 1975, p. 231.

(28) Pathé, Gaumont et Éclair.

(29) C. PROCHASSON, *Les intellectuels, le socialisme et la guerre 1900-1938*, Paris, Le Seuil, 1993.

La Guerre Sociale (30) décrit ainsi cette première bande : « Ce film qui a eu un franc succès magnifie la solidarité ouvrière, dénonce l'exploitation odieuse des femmes dans les maisons de couture. L'épilogue du drame convie les travailleurs à se grouper le plus fortement dans les organisations de défense et d'attaque contre le capitalisme, et sur l'écran apparaît la belle devise de l'Internationale : Travailleurs de tous les pays, unissez-vous ! »

L'imprimé publicitaire des *Misères de l'aiguille*, moins virulent, résume ainsi le film, en précisant que « cet horrible drame de la misère ouvrière exalte la fraternité des travailleurs » : « A la mort de son mari, la pauvre Louise, sans ressources, veut se noyer avec son enfant. Elle est secourue par les membres de la coopérative de lingerie "L'Entraide". »

Visiblement, la coopérative ne recula pas devant le mélodrame, susceptible d'attirer un public féru d'un certain cinéma déjà largement distribué (30bis). Un mariage semble ici être tenté entre les productions de l'idéologie dominante et une morale socialiste. Les caractères sociaux, semble-t-il, étaient nettement tranchés : des ouvrières, un militant et sa femme, un contremaître et un patron. *Les Misères de l'aiguille* fut réalisé par Raphaël Clamour et donna son premier rôle à celle qui plus tard, dans *Les Vampires* (1915-1916) de Feuillade, sous le nom d'Irma Vep et sous un noir maillot moulant, fascina un large public et enflamma les surréalistes : l'actrice Musidora, à la fois vamp et vampire. Musidora (Jeanne Roques), dont les parents étaient eux-mêmes artistes et militants progressistes (31), avait comme partenaire au théâtre Raphaël Clamour. Celui-ci lui confia le rôle de l'ouvrière exploitée dans le film. *Les Misères de l'aiguille*, conçu et réalisé en deux mois, fut présenté au public le 18 janvier, aux Sociétés savantes, « devant une salle comble » mais semble-t-il dans des mauvaises conditions (32). La distribution était prestigieuse : Mlle Musidora des Bouffes Parisiens, Mlle Lina Clamour du Moulin Rouge, Raphaël Clamour de l'Odéon, deux acteurs du Châtelet (Gaget et Michelet) et M. Guerra du Grand Théâtre de Barcelone (33). D'autres artistes

---

(30) *La Guerre Sociale*, du 25 février au 3 mars 1914.

(30bis) Sur ce cinéma, cf. R. ABEL, *The ciné goes to town : French cinema 1896-1914*, Berkeley, University of California Press, 1994.

(31) « Je suis née le 23 février 1889, la même année que la tour Eiffel et que Charlot. J'ai été élevée dans une famille d'artistes. Mon père, Jacques Roques, fut le compositeur de *Pour fêter ma mie* et de *la Chanson du vin*, que l'on chantait à tous les carrefours. Mon père était l'auteur d'un ouvrage intitulé *l'Idéal social*, ma mère fut la première femme candidate aux élections du 5e arrondissement. » Cité par F. LACASSIN, *Pour une contre-histoire du cinéma*, Paris, U.G.E. 10/18, 1972, reprint, Lyon-Arles, Institut Lumière/Actes Sud, 1994 ; voir aussi de F. LACASSIN, *Musidora*, Paris, L'Avant-Scène, 1970.

(32) « Le drame social n'a pas été rendu d'une façon très nette par suite du mauvais éclairage », *Le Libertaire*, n° 18, 28 février 1914, cité par L. MANNONI, « 28 octobre... », *art. cit.*

(33) Armand Guerra (de son vrai nom José Maria Estivalis-Calvo) sort à peine de l'ombre aujourd'hui. Remarqué par Bidament avec son film *Un cri dans la jungle*, il fut scénariste, acteur et réalisateur du Cinéma du Peuple. On le retrouve en Russie en 1917 puis dans différents pays d'Europe, en Asie mineure et en Afrique du Nord. Il travaille au studio Arte de Berlin en 1923 et retourne en Espagne en 1936 où il tourne *Carne de Fieras*. Anarchiste, il collabore à plusieurs journaux de la C.N.T.-F.A.I., écrit un témoignage sur la guerre civile, *A travers la mitraille*, et plusieurs pamphlets (« Armand Guerra sort de l'ombre », *Sud-Ouest*, édition de Bordeaux, 11 janvier 1991 ; A. GUERRA, « Sur la coopérative de l'U.C.C.E. », *Popular film*, mars-avril 1935).

animèrent la soirée (dont une actrice du théâtre Antoine) et les œuvres de Gaston Couté furent interprétées. Lors de cette copieuse manifestation, Lucien Descaves, romancier naturaliste, membre de l'Académie Goncourt, prononça une causerie sur l'utilité du cinéma éducatif et Charles Marck, secrétaire de la Fédération Nationale des ports et trésorier de la C.G.T., commenta les images (33bis).

Nous n'avons que peu de renseignements, pour l'instant, sur *Les Obsèques du citoyen Francis de Pressensé*. Remarquons seulement que celui-ci (décédé en 1914) fut une personnalité à la fois chère aux francs-maçons et aux anarchistes. Artisan de la séparation de l'Église et de l'État, il présida la Ligue des Droits de l'Homme et s'opposa comme député socialiste à la loi des trois ans. La première projection se déroula dès le 31 janvier aux Folles Buttes, avenue Mathurin Moreau à Paris. Figurent dans le film « en portraits vivants » plusieurs leaders et militants : Jaurès, Vaillant, Dormoy, Colly, Pouget, Émile Rousset, Dumoulin de la C.G.T., Renaudel de *l'Humanité* (34). Quant à *Victime des exploiteurs*, seule bande dont le titre n'est pas totalement explicite, il est présenté comme une « étude sur le travail à domicile » : sur six films, deux — ce qui est remarquable — abordent le problème de la surexploitation féminine.

La Commune est le titre qui vient d'être redécouvert à la Cinémathèque française. Le film devait comprendre deux parties mais, la guerre venant faire avorter ce projet, Armand Guerra n'en put réaliser qu'une seule. Lucien Descaves, par ailleurs auteur de *Philémon, vieux de la vieille* (1913), livre sur les anciens communards, en fut le conseiller historique. Plusieurs épisodes de la Commune sont évoqués, non sans quelques libertés historiques : la révolte du 88e de ligne, l'exécution des généraux Clément et Lecomte, la fuite de Thiers à Versailles, la proclamation de la Commune. Ce film d'environ treize minutes présente certains traits caractéristiques des réalisations de l'époque : plans fixes, gestuelle théâtrale des acteurs souvent placés frontalement devant la caméra, décors de toiles peintes. La lumière est faible et le film, de piètre qualité par rapport à d'autres réalisations de l'époque, présente plusieurs imperfections artistiques et techniques. Le manque de moyens paraît évident. Les fragiles décors sont sobrement et symboliquement plantés : la salle de l'Hôtel de Ville, la salle de garde où sont enfermés les deux généraux, le bureau de Thiers — le plus riche des trois espaces. Les extérieurs, tournés au Pré-Saint-Gervais (en mars 1914) où évoluent une cinquantaine de figurants devant des restes de fortifications, sont par contre particulièrement intéressants pour qui veut constituer une mémoire visuelle de Paris. C'est aussi lors de ces extérieurs que le réalisateur fait preuve de plus d'inventivité. Outre un souci de montrer la Commune sous un jour respectable, on relève dans le film l'influence des drames populaires, un goût pour le suspens et l'action, donc un relatif sens du montage. En effet, un cavalier montant un cheval blanc est envoyé promptement pour surseoir à l'exécution des généraux, celui-ci arrive trop tard. La scène la plus émouvante du film reste la fin de la bande : après cette

(33bis) Une autobiographie inédite de C. Marck est conservée au Musée Social, dans le Fonds Chambelland.

(34) *Le Libertaire*, n° 18, 28 février 1914.

reconstitution historique, on voit, en chair et en os, les survivants de la Commune regroupés autour de leur bannière, figés comme s'il s'agissait d'une prise photographique. Parmi eux on croit reconnaître, entre autres, Nathalie Le Mel. Lors de la sortie du film dans la plus grande salle du Palais des Fêtes, rue Saint-Martin à Paris (2 500 places assises), le 28 mars 1914, l'ancien directeur de la Monnaie sous la Commune, Zéphyrin Camelinat, prononça une causerie sur l'insurrection parisienne. Armand Guerra affirma en 1935 que son film connut un franc succès.

En plus de *La Commune* furent également projetés ce 28 mars *Une visite à l'orphelinat national des Chemins de fer à Avesnes* et « un drame inédit édité par le Cinéma du Peuple », *Le Vieux Docker*, dont des extraits — que nous n'avons pas encore vus — viennent d'être redécouverts à la Cinémathèque Française. *La Bataille Syndicaliste* du 31 mars présenta ainsi le film :

« Misère du vieil ouvrier qui, après trente ans de travail obscur, est impitoyablement chassé des chantiers et jeté à la rue. »

Le contexte politique se prêtait à cette réalisation : nous sommes en plein dans ce qui fut nommé « l'affaire Dreyfus du monde ouvrier », l'affaire Jules Durand, si exemplaire dans les milieux anarchistes. Nous avons de plus relevé au sein de la coopérative les rôles de Bidament et de Charles Marck, le premier chef de gare au Havre en 1912 et le second docker et havrais.

En juin 1914, le Cinéma du Peuple envisageait l'avenir avec optimisme ; il fut décidé de porter le capital social à 30 000 F, soit 600 parts sociales de 50 F. La coopérative avait aussi d'autres projets : un film sur le bagne de Biribi, un autre sur Francisco Ferrer. Nous nous situons là au cœur des grandes campagnes des libertaires, des socialistes et de la C.G.T. du début du siècle. Des images extérieurs à la C.G.T., les actualités Gaumont de 1912, confirment visuellement que l'antimilitarisme fut un axe majeur de la politique de la confédaration, jusqu'à l'avant-veille de la guerre (35). Le 12 février 1912 eut lieu en effet une manifestation au Père Lachaise, lors des obsèques d'Aernoult, assassiné au pénitencier militaire de Djenan-el-Dar (Algérie) devant son camarade Émile Rousset. Une vue « aérienne » nous montre une foule compacte hérissée de drapeaux : une autre, plus rapprochée, nous permet de lire quatre pancartes : « A bas les Biribi », « Honte aux bourreaux », « Liberté, Égalité, Fraternité, Mensonges », « A bas les conseils de guerre ». Le Cinéma du Peuple se voulut aussi être un reflet de cette colère. La coopérative envisagea même, quelques jours avant la guerre, de produire des actualités ouvrières...

Quelle distribution et quel impact connurent les films de la coopérative ? Il est pour l'instant peu aisé de répondre. Il semble que les premières se faisaient devant plus de deux mille spectateurs, et l'on peut supposer que la projection

(35) Ces actualités sont visibles à la Vidéothèque de Paris. Une partie de la C.G.T. manifesta son antimilitarisme jusqu'en juin 1913. Ainsi fut créé à cette date, à l'initiative de *La Bataille Syndicaliste*, le Comité de Défense des Soldats. De nombreuses personnalités y adhérèrent : L. Descaves, A. France, Jouhaux, Monatte... (A. BROSSAT, J.-Y. POTEL, *Antimilitarisme et Révolution*, t. 1, Paris, U.G.E.-10/18, 1975).

des films s'appuya sur les lieux où syndicats et coopératives étaient bien implantés, surtout si ceux-ci avaient déjà une expérience des manifestations cinématographiques comme à Brest et dans les Ardennes. Le responsable du groupe artistique de Montceau-les-Mines, Étienne Merzet, s'adresse ainsi le 26 septembre 1913 au camarade Glergue, secrétaire du Syndicat des Mineurs de Carmaux :

« Tu me demandes de te donner des renseignements sur le cinéma. Cela n'est pas de ma compétence, écris à nos camarades de Lyon qui en ont un qui marche très bien, Guerry salle du Parti socialiste "Rhône" ou à Sauvage à Monthermé Ardennes. »

La guerre de 1914 et la politique d'Union Sacrée mirent un terme à la première ébauche de ce cinéma différent. La C.G.T. « normalisée » se rangea derrière un « socialisme de guerre » (Jean-Louis Robert). Il lui était bien sûr impossible de revendiquer des films pacifistes et antimilitaristes tournés par des militants souvent révolutionnaires qui, s'ils ne se renièrent pas, furent isolés et sous surveillance. La confédération se borna à généraliser et à prolonger un discours sur le cinéma « corrupteur ». Le Cinéma du Peuple n'était pas non plus exempt de certaines ambiguïtés. S'y mêlaient en effet sentiments révolutionnaires (majoritaires) et idées réformistes, y pointaient aussi un moralisme prononcé, des visions messianiques et des divisions manichéennes : cela ne dut pas favoriser une résistance au déferlement cocardier.

Cela n'en était pourtant pas fini de tout désir de diffusion ou de production ouvrière après et même pendant la Grande Guerre. Déjà, en 1915, une réunion pour les enfants du Groupe de Belleville projeta *L'Ami Poloche*. Dans *L'Humanité* du 18 avril 1919, Marcel Sembat souhaita qu'avec la journée des 8 heures le cinéma pût devenir « un puissant moyen d'éducation » (36). Ce dernier ne semble cependant plus être ici considéré comme un vecteur moderne d'« agit prop' ». La deuxième lettre de *la V.O.* (datée du 12 août 1921) publiée par Marcel Martinet partage aussi cette vision plus restreinte du cinéma.

Le cinéma « agitateur » ne tarda cependant pas à renaître de ses cendres. Le 10 novembre 1922, une fiche de renseignements provenant « d'une bonne source » et communiquée à l'état-major de l'armée s'inquiète en effet vivement :

> Les groupements révolutionnaires en général et plus particulièrement les groupements anarchistes, reprenant un projet déjà ancien, s'occuperaient d'intensifier la propagande antimilitariste dans tous les pays par l'emploi du cinématographe. Le bureau antimilitariste international d'Amsterdam et le bureau de la IIIe Internationale de Berlin auraient collaboré pour faire éditer des films spéciaux. Certains de ces films tournent en ridicule les armées, les chefs militaires, les conceptions patriotiques. D'autres exposent les procédés [...] pour le sabotage [...]. Pour la France, le centre de service de propagande pour le cinéma serait installé pour le moment à Paris, dans les locaux du *Libertaire*, 69, boulevard de Belleville (37).

---

(36) J.-L. ROBERT, *Ouvriers...*, *op. cit.*, t. I, p. 216.

(37) Service historique de l'Armée de Terre (Vincennes), 7 N 2570. Document aimablement transmis par Luc Nemeth.

Est-ce à dire que dans ce domaine la guerre de 14 n'a été qu'une parenthèse ? Non, après la Révolution bolchevique et la nationalisation du cinéma par la République des Soviets, ce sont surtout les communistes qui s'emparèrent du cinéma, parfois aidés par d'anciens anarchistes comme Colomer, un dirigeant des Amis de l'U.R.S.S.

Anarchistes, syndicalistes, communistes, tous tentèrent de créer de fragiles lieux de « contre-culture », tous se heurtèrent au pouvoir de la censure cinématographique allant grandissant au fur et à mesure que le cinéma exerçait sa fascination sur les masses (38).

Le Cinéma du Peuple est bien un épisode-clé et un acte fondateur de ce cinéma différent ; il exprime cette velléité d'une partie du mouvement ouvrier — véritable serpent de mer réapparu en 1936, 1945 et 1968 — de créer un cinéma en marge de la production capitaliste, *pour mieux la combattre*.

Libertaires (syndicalistes ou individualistes) et francs-maçons, surtout avant la Première Guerre mondiale ; communistes, surtout à partir de 1926-1928 (et pour longtemps) ; pivertistes sous le Front populaire (39) ; extrêmes gauches après 1968, il semble bien que le cinéma ait surtout intéressé les « minorités » agissantes du mouvement ouvrier, plus sensibles aux moyens modernes de propagande.

---

(38) La note transmise à l'état-major de l'armée, au départ alarmiste, se termine de manière un peu plus « rassurante » : « En raison du contrôle sérieux exercé en France par les autorités sur les films, les extrémistes français ne peuvent emprunter l'écran d'un des établissements ouverts au public, mais ils les présenteraient dans les salles de réunions de leurs groupements, les Bourses du Travail... où ils s'efforceraient d'attirer les éléments des jeunes classes prolétariennes. »

(39) T. PERRON, « Petit aperçu pour une histoire de la S.F.I.O. », *L'O.U.R.S.*, n° 240, 1993. Pivertistes (cf. É. NADAUD, « Le renouvellement des pratiques militantes de la S.F.I.O. au début du Front populaire (1934-1936) », *Le Mouvement Social*, octobre-décembre 1990) et socialistes ne comblèrent toutefois jamais leur retard sur la politique cinématographique du parti communiste, particulièrement dynamique sous le Front populaire et la IVe République. Sous le Front populaire également les trois principales fédérations de la C.G.T. produisirent chacune un long ou un moyen métrage ; d'autres forces politiques utilisèrent aussi le cinéma (pacifistes, royalistes et Croix de Feu).

LE FILM **A LA GLOIRE DU TRAVAIL ET DES VIEUX TRAVAILLEURS**

Le Temps des Cerises

Réalisation de **JEAN-PAUL DREYFUS**

avec **GASTON MODOT**

et **SVETLANA PITOËFF**

Le temps des cerises, © collection du Musée d'Histoire contemporaine, Paris.